# PRZEGLĄD MUZYCZNY




**WARSZAWA, 1 Marca 1913 r.**

ZESZYT 5 (106).

**ROK VI.**

1 marca 1913 r. № 5 (106).



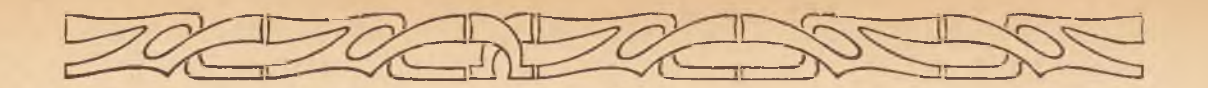

RYSZARD SPECHT.

# ARNOLD SCHÖNBERG.

Najciekawszą, najwybitniejszą i najbardziej zagadkową postacią pośród młodych kompozytorów wiedeńskich jest bezsprzecznie *Arnold Schönberg* (ur. w r. 1874 w Wiedniu); wywołuje on z jednej strony niesłychane oburzenie, a jednocześnie posiada entuzjastycznych wielbicieli. Stworzył wokoło siebie atmosferę, przesyconą elektrycznością; nie daje spokoju ani przyjaciołom, ani wrogom. Rozdrażnia a zarazem podnieca. Zdarza się nieraz, że do rozpaczy doprowadza wielbicieli, a rozbraja antagonistów. Ruchliwy, maleńki osobnik, z łysą czaszką, o wielkich, palących oczach, które w chwilach spokoju mają wyraz wprost dziecięcy, robi on wrażenie sfanatyzowanego mandaryna. Jest to w swoim rodzaju wykrętny sofista: może zadręczyć człowieka, paradoksy zamienić na komunały, największe nieprawdopodobieństwa przedstawić jako rzecz najoczywistszą. Uzdolnienie jego jest zdumiewające i to nietylko jako muzyka, lecz i jako człowieka. Rysuje, maluje, jako samouk, często niezdarnie i naiwnie, ale niezmiernie charakterystycznie, barwnie, impresjonistycznie — jak to widać z jego autoportretów. Jest wynalazcą maszyn, które uznane zostały za genjalne przez specjalistów; między innemi szczegółowo opracował nader skomplikowany projekt przyrządu do rysowania, pisania i drukowania nut, znacznie upraszczający i ułatwiający produkcję i już opatentowany. Lecz przedewszystkiem uderza jego muzyka wybitną oryginalnością linji, pięknem gorącego kolorytu, nie mówiąc już o konstrukcji, o przezwyciężeniu najtrudniejszych zagadnień, o rozwiązaniu najzawilszych kombinacji kontrapunktycznych. Zarazem — i to stanowi najlepszą stronę jej istoty — wyraźne uzewnętrznienie zamiaru, jakieś lekceważące wniknięcie w siebie i abnegacja ekstatycznego poety nastroju.

W wielu wypadkach nie dowierzają mu: podają w wątpliwość jego szczerość i posądzają o chęć wywołania swoją muzyką skandalu, by tą drogą zdobyć herostratową sławę. Nic błędniejszego.

Uczciwość i szczerość Schönberga jest tak nieskazitelną, jak i zasadnicze prawa jego techniki i niewątpliwie oryginalna swoistość jego talentu. Zapewne, kto nie chce służyć starym bogom, szuka i tworzy nowych, musi z bezwzględnością burzyć przeżytki. Artysta, który się na to waży, to król Kandaules, zakłócający spokój świata, a wówczas dopiero zwyciężający, gdy to, co *nowe*, przeciwstawione staremu, okaże się dość silnem i twórczem, by zastąpić przeżyty i zburzony kształt. W jakim stopniu twórczość Schönberga — pokrewna bardziej miękkiemu i blademu Debussy'emu, — dążąca coraz bardziej do negacji wszelkich form w swych falowaniach od nieświadomego do nieświadomego, a nigdy nie zwracająca się do rozsądku, w jakim stopniu posiada siłę produkcyjną, ażeby przekształcić słuch i wzbogacić artystyczną ekspansję przeżyć wewnętrznych — przyszłość to pokaże. Ale dlaczego do tych nowych dzieł — mianowicie niektórych utworów na fortepjan, pieśni, symfonji kameral-



nej, wywołującego namiętne spory kwartetu z głosem kobiecym, — nie przykładać miary, jako do rzeczy, posiadających pewną wartość? Że one przetrwają, za tem przemawia nietylko poziom poprzednich utworów, z niemi związanych, ale i te przednie nastroje, które mu się często udaje utrwalić, pomimo pewne szorstkości i straszliwą kakofonję dźwiękową. Jest to jakaś zgęszczona esencja, przygotowana w kotle czarownicy, posiadająca chorobliwie marzycielską siłę sugestywną, naprz. szatański Galgenhumor w scherzu wymienionego kwartetu, albo przesmutne obumieranie w ostatniej części. Jeżeli zestawić te ustępy z wcześniejszymi utworami Schönberga, które w swoim czasie wyśmiano i wygwizdano, jak ten kwartet, a które teraz zupełnie innego doznają przyjęcia, — to należałoby proroctwa krytyczne wypowiadać z większą nieco ostrożnością.

Do dzieł dawniejszych Schönberga należą: bardzo ładny kwartet młodzieńczy, szereg głęboko odczutych pieśni, nacechowanych jakąś dziwną, subtelną szczerością i niezwykłą intensywnością wyrazu, poemat symfoniczny „Peleas i Melisanda“, a przedewszystkiem przepiękny sekstet „Noc odrodzenia“ (podług Dehmel'a), jeden z najbardziej czarujących utworów kameralnych ostatnich lat dziesięciu, o cudnem brzmieniu, pełen poetyckiego polotu i natchnienia. Polifonja, którą osiąga Schönberg przez stopienie dźwięczności sześciu instrumentów, jest najprzedniejszego gatunku, często brzmi ona wprost orkiestrowo, wspaniale, by potem przejść w bajkowy szept lasu i brzmieć tajemniczo, jak subtelna pajęcza sieć dźwięków. Jest to utwór, pomijając w nim niektóre zbyt śmiałe epizody i eksperymenty nad dźwięcznością instrumentów smyczkowych, niesłychanie oryginalnie zbudowany, z nieprzeciętną siłą wyrazu i zdumiewającem wprost bogactwem dźwięku. Nie panuje tu jeszcze nieubłagana logika późniejszej polifonji Schönberga, nie uznająca koniecznego zespołu głosów, ale prowadząca każdy z nich samodzielnie, nie bacząc na spiętrzenie się harmoniczne, a wydająca się często tematyczną zabawą w ciuciubabkę, jakkolwiek i tu już spotykamy okresy, zapowiadające dalszy kierunek rozwoju kompozytora. Wyżej jeszcze, niż wzmiankowany sekstet, postawić należy jeden z najlepszych — mojem zdaniem — utworów, jakie wydała muzyka współczesna: są to jego „Gurre Lieder“ na tenor, sopran i orkiestrę do bardzo romantycznego tekstu J. R. Jacobsona. Partyturę pierwszej części tych pieśni wprost optycznie uważać można za jedyną w swoim rodzaju: wywiera ona niezwykłe wrażenie orkiestrowe. Ta pierwsza część — to zupełnie wykończone dzieło symfoniczne o organicznie przeprowadzonej budowie tematycznej. Rysunek melodyjny tchnie wysokim polotem twórczym, nie często spotykanym wśród współczesnych muzyków, a tło ogólne bardzo subtelne i bogate w barwy. Gdyby Schönberg nie napisał nic więcej, oprócz „Nocy odrodzenia“ i swych natchnionych pieśni, to już, dzięki nim, posiadłby prawo nakazania szacunku i uznania dla wszystkiego, co stworzyć może, bez względu na pozorną dziwaczność i odrębność pomysłów.[1])

---

# Współcześni muzycy polscy.

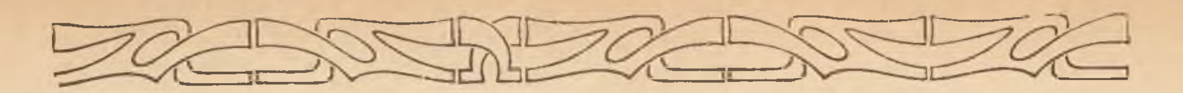
*(Ciąg dalszy.)*

## Adolf Gużewski.

W gronie współczesnych kompozytorów polskich zajął Gużewski w ostatnich czasach jedno z miejsc wybitniejszych.

Młody kompozytor urodził się w r. 1876 w majątku Dyrwiany, w gub. kowieńskiej. Szkoły ukończył w Mitawie. Przez czas pewien studjował na politechnice w Rydze, lecz, idąc za wrodzonym popędem, wstąpił do konserwatorjum w Petersburgu, które ukończył w roku 1900. Gry fortepjanowej uczył się u M. Dubasowa, kompozycji u Sołowjewa. Przeniósłszy się na stałe do Warszawy, dopełnił studjów w nauce

1) Tłumaczenie z niemieckiego.



kompozycji u Zygmunta Noskowskiego. Napisał: 2 sonaty na fortepjan, sonatę na fortepjan i skrzypce, pieśni na głos solowy, utwory orkiestrowe: Rapsodję polską, Warjacje na temat własny, nagrodzone 1-szą nagrodą na ogłoszonym przez Warszawskie Towarz. Muzyczne konkursie imienia Kurjerowa i Symfonję A-dur, odznaczoną 1-szą nagrodą na konkursie jubileuszowym Filharmonji Warszawskiej; dalej: koncert fortepjanowy, nagrodzony w r. b. na konkursie Warsz. Tow. Muz., operę w 3 aktach z prologiem „Dziewica lodowców", wystawioną w Teatrze Wielkim w Warszawie i dramat mistyczny w 3 aktach z prologiem „Atlantyda" (na ukończeniu). Oprócz tego wydał drukiem Kurs instrumentacji (Gebethner i Wolff, Warszawa).

W r. 1909 Gużewski prowadził sezon Filharmonji Warsz. w Łodzi, a od roku 1910 zajmuje stanowisko profesora gry fortepjanowej w konserwatorjum warszawskiem.



Adolf Gużewski.

## Dr Józef Władysław Reiss.

W osobie dra Reissa muzyka polska posiada jednego z pierwszych współczesnych polskich historyków muzyki i uczonych muzycznych. Stwierdzają to ogłoszone w prasie i w broszurach liczne prace historyczne, krytyczne i naukowe, z których przebija gruntowna znajomość rzeczy, trafność sądu i głęboka inteligiencja.

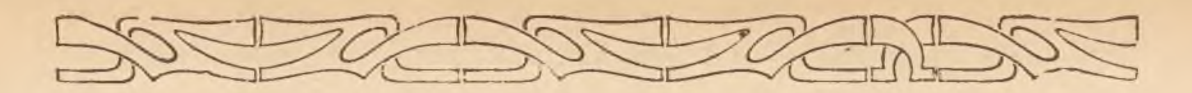
Dr Reiss jest dzieckiem Galicji (ur. się w Dębicy w r. 1879), nauki gimnazjalne odbył w Krakowie (gimnazjum św. Anny), następnie ukończył wydział filozoficzny uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie studjował historję i uzyskał odpowiedni patent nauczycielski. Wrodzone zamiłowanie do muzyki nie ostygało i po ukończeniu nauk uniwersyteckich w Krakowie, udał się dr Reiss na studja historyczno-muzyczne do Wiednia, kształcąc się tam na uniwersytecie pod kierunkiem prof. Adlera. Część wiedzy zdobytej zawdzięcza dr Reiss własnej pracy wśród uciążliwych warunków życiowych; do owoców tej pracy należy rozprawa promocyjna o Gomółce (rok 1910). W przygotowaniu studjum o Religijnej pieśni wielogłosowej w Polsce w w. XVI. Mieszka w Krakowie, gdzie zajmuje stanowiska: profesora historji muzyki w konserwatorjum i profesora gimnazjalnego dla historji. O pracach dra Reissa pisaliśmy już obszerniej w „Przeglądzie". *(C. d. n.)*

---

# Wskazówki Hofmana dla pjanistów.

Przed paru tygodniami wyszła w przekładzie rosyjskim głośna w Ameryce książka Józefa Hofmanna p. t. „Pytania i odpowiedzi" (dalszy ciąg „Gry fortepjanowej"). Na treść tej książki złożyły się odpowiedzi Hofmanna na przeróżne pytania z dziedziny gry fortepjanowej, zadawane mu przez kształcącą się młodzież, a drukowane w przeciągu dwuch lat na szpaltach „Ladies Home Journal". — Autor ma zamiar wydać tę książkę po polsku. Zanim jednak to nastąpi, korzystam z łaskawego zezwolenia autora i pospieszam zaznajomić czytelników „Przeglądu" z ciekawszymi wyjątkami tej książki.

* * *



**Jak siedzieć przy fortepjanie.**

*Pytanie.* Jak należy siedzieć przy fortepjanie, wysoko czy nizko.

— „Ogólnie, nie radzę siedzieć wysoko, gdyż to pobudza do działania więcej ręce i plecy, niż palce — co jest ze szkodą dla techniki. Miarę (wysokości) siedzenia odnajduje się drogą osobistego doświadczenia, śledząc za tem, przy jakiej wysokości siedzenia można grać długo, najmniej odczuwając zmęczenie."

**O technice.**

*Pytanie.* Czy mogę zrobić postępy w technice, probując grać utwory trudne?

— „Jeżeli dany utwór uważa Pan za pożyteczny, to niema racji go pomijać. Ale strzeż się Pan utworów tak trudnych, których nie jesteś w możności zagrać z absolutną dokładnością choćby w najwolniejszem tempie; to bowiem prowadzi technikę jedynie do upadku. Należy wybierać utwory nieco trudniejsze od tych, które już się w zupełności owładnęło. Nie naśladuj tych uczących się, którzy zwykli się chwalić: „ja już grałem i to i owo"; lepiej zapytaj ich, „jak" oni to grali. O tą „jakość" bowiem chodzi tu głównie."

*Pytanie.* Czy przy graniu gam, ręka powinna być nachylona ku wielkiemu, czy też ku małemu palcowi? Osobiście znajduję, że na czarnych klawiszach łatwiej jest grać tym drugim sposobem.

— „Podzielam Pańskie zdanie i zastosowuję ten sposób i do gam z mniejszą liczbą czarnych klawiszy. Pochylenie w stronę piątego palca jest naturalną tendencją ręki. — Gdy Pan już przejdzie pierwsze stadjum techniczne i gdy palce już zaczną działać równomiernie, wówczas można zrobić wyjątek i użyć sposobu pierwszego, szczególnie w takim wypadku, gdy będzie Panu więcej chodziło o *biegłość,* niż *siłę.* Szybkość nie znosi naprężenia, siła — go wymaga."

**O sile uderzenia.**

*Pytanie.* Czy dla zwiększenia siły dźwięku należy uderzać akordy, naprężając rękę, pięść i palce?

— „Poza niewieloma wyjątkami, pochodzącemi z pewnych właściwości danego utworu, akordy należy uderzać ręką swobodną. Pozwól Pan rękom zbliżyć się do klawiszy, a następnie ciężko oprzyj się na nich; palce powinny być przygotowane do uderzenia już wtedy, kiedy ręce znajdowały się jeszcze w powietrzu. Ten sposób uderzania akordów daje więcej tonu, mniej męczy i nie wywołuje niepotrzebnego szumu."

**O wzmocnieniu palców.**

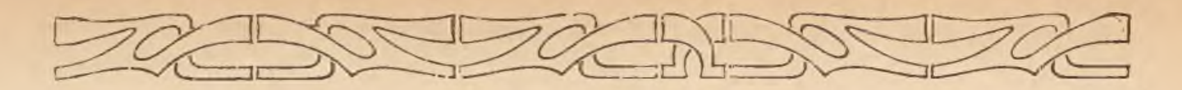
*Pytanie.* Jakie ćwiczenia zaleca Pan, aby można jaknajszybciej wzmocnić słabe palce?

— „Jeżeli palce Pana są bardzo słabe, to wnoszę z tego, że i cała muskulatura nie jest silną. W danym razie trenowanie samych palców nie da Panu dodatnich rezultatów. Należy postarać się o wzmocnienie muskulatury całego ciała, a to jest rzeczą lekarza. Jeśli jednak Pan uważa swą budowę za normalną, to dostatecznie jest pracować dziennie do 4-ch godzin, aby rozwinąć niezbędną siłę, tylko pod tym warunkiem, jeśli ten czas będzie umiejętnie zużyty."

**Podział pracy dziennej.**

*Pytanie.* Jak należy podzielić pracę dzienną?

— „Zacząć najlepiej od pracy technicznej. Najpierw grać wszystkie gamy, najmniej po dwa razy, poczynając od tempa wolnego, a kończąc na szybkiem. Potem należy grać gamy oktawami, w tempie wolnem, nie podnosząc zbyt wysoko napiąstka. Następnie można się zabrać do grania utworów Bacha, Beethovena, Chopina i t. d. Ogólnie radzę codziennie poświęcić godzinę na ćwiczenia czysto techniczne, drugą godzinę — na opracowanie trudnych miejsc tych kompozycji, które Pan w danej chwili studjuje. Po południu zaś należy poświęcić godzinę artystycznej stronie wykonania (mam na myśli artystyczne opracowanie materjału, technicznie już opanowanego)."



**Legato czy staccato.**

*Pytanie.* Czy należy się ćwiczyć więcej w grze legato czy staccato?

— „Oddaję pierwszeństwo grze legato, ponieważ przy niej fortepjan daje ton naturalny, a technika palcowa się rozwija, podczas kiedy gra staccato pobudza zawsze działalność ręki. W ostatnim wypadku nie osiąga się żadnej korzyści dla palców. Dla osiągnięcia gry legato mogę polecić etiudy Chopina w układzie Godowskiego, gdyż etiud tych żadnym innym sposobem wykonać niepodobna.“

W wyborze odpowiedzi chodziło mi głównie o zdania autora co do strony technicznej gry fortepjanowej. Ze względu na to, że w kwestjach tych zabiera głos pjanista tej miary, co Hofman, uwagi powyższe przedstawiają wartość specjalną.

*Aleksander Wielhorski.*

---

FILIP LIBERMAN.

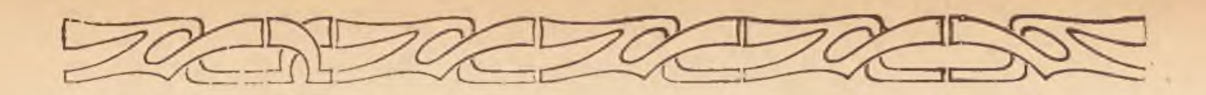
# O nauce gry fortepjanowej.

*(Dokończenie.)*

Nie można pochwalać dążenia do nadania rękom jakiegoś z góry określonego kształtu (przed rozpoczęciem procesu ruchu), oraz chęci sprowadzenia do jednego mianownika odrębnych indywidualności o różnorodnych danych fizycznych. Układ ręki, czy ją trzymać będziemy płasko, czy skupioną, z wypukłemi kośćmi śródręcza (à la Leszetycki), czy też z wklęsłemi, z opuszczonym napiąstkiem (kiścią ręki), czy podniesionym, nie jest tak ważny (powtarzam: przed samym procesem ruchu), jakby się to na pierwszy rzut oka wydawać mogło. Ważnem jest natomiast osiągnięcie przez ucznia niezależności palców w tym stopniu, o jakim mówiliśmy powyżej. Układ ręki i z góry już określony jej kształt, same w sobie nie mają znaczenia: stwarzają się podczas samego procesu ruchu, a nie przedtem. W dodatku każdy układ ręki powinien dostosowywać się do przyrodzonych właściwości ręki ucznia: dla rąk o krótszych palcach wybieramy jedno, dla dłuższych—co innego, a co więcej—nie my wybieramy, ale intuicyjnie wybiera uczeń pod wpływem procesu ruchu. Jak bezcelowym jest schematyczny i z góry określony sposób trzymania ręki, tak również nie ma racji bytu spór co do układu palców. Zarówno jeden, jak drugi rodzi się z dynamicznych warunków, nie ze statycznych. Właściwie mówiąc, układ ich warunkuje sią ruchem i czasem oraz miejscem znajdowania się rąk na klawjaturze; to znaczy, że gdy spoczywają na czarnych klawiszach, palce wyprostowują się, gdy przenoszą się na białe, wówczas się zaokrąglają, a ponieważ takie kolejne zmiany zachodzą jedne po drugich, więc palce układają się w czasie samego ich ruchu, a nie przed jego rozpoczęciem. Co do tego musimy zgodzić się z Breithauptem.

I tu odgrywają niepoślednią rolę wrodzone właściwości ręki: długie palce bardziej się zaokrąglają, niż krótkie i t. p. Aby wykonać dobrze leggiero, wygodniej mieć palce wyprostowane (w ten sposób łatwiej się one wyodrębniają), ale t. zw. jeu perlé wymaga ich zaokrąglenia (przyłączenie „masy“ do niezależności palców). I znów wybiera sposoby uczeń, a nauczyciel kontroluje logikę wyboru i, stosując się do niego, albo się zgadza, albo też proponuje wzamian sposób, według niego lepszy.

A teraz powróćmy do kwestji niezależności palców, i zbadajmy, na jakim stopniu rozwoju ucznia, to znaczy *kiedy* należy zabrać się do wyrobienia tej niezależności. Breithaupt twierdzi, że najpierw uczeń powinien przyswoić sobie sposób przenoszenia ciężaru za pomocą ruchu obrotowego (rotacyjnego) ręki (Rollung), a dopiero później zabrać się do wyćwiczenia cienkich mięśni palcowych (patrz wyżej cytatę w uwagach). Mojem zdaniem, i sądzę, że na nie wszyscy się zgodzą, wyrobienie niezależności palców, oczywiście względnej, powinno zaczynać się jak najwcześniej przy uprzedniem osiągnięciu przez ucznia swobody w napiąstku (kiści),



gdyż przy naprężeniu wszelkie usiłowania osiągnięcia niezależności palców mogą doprowadzić do szkodliwych jedynie rezultatów (nawet dla zdrowia)[1].

Okrzyczany „Rollung", ów nabytek ostatniej doby, wprowadzać należy nie w początkowem nauczaniu, gdy ważnem jest wyrobienie niezależności palców, lecz później, po względnem jej osiagnięciu; wprowadzenie jako ruchu ręki i zużytkowanie jej ciężaru może tylko wtedy przynieść uczniowi znaczną korzyść. Dawniej najniesłuszniej unikano wszelkiego ruchu ręki[2].

Ale również niesłusznem jest stosowanie go urbi et orbi. Zalecając „Rollung" zawcześnie, tamujemy przez to możność regulowania ciężaru zapomocą czynnych ruchów palców, i wskutek tego ręka zostaje bez energji i wytwarza się niepożądana zgoła jej newroza, t. j. osłabia się zdolność podlegania impulsom woli grającego[3].

Należy pamiętać o starej, a jednak po wsze czasy nowej zasadzie Rameau, że ruchy rąk wypływają z wewnętrznej konieczności, — a wówczas wszystko będzie w porządku[4].

Tak więc na *pierwszym* planie powinno stać dążenie do wyzbycia się naprężenia napiąstka, na *drugim* — niezależność (względna) palców, warunkująca sama przez się ich czynną ruchliwość, i wreszcie na *trzecim* planie zastosowanie ruchu obrotowego (Rollung) rąk i świadome przenoszenie ich ciężaru.

Wszystkie rozpatrywane tu czynności przedstawiają oczywiście jedynie zewnętrzne przejawy wewnętrznej naszej istoty, t. j. wszystko wypływa z centralnego narządu — mózgu, i o tem nie należy zapominać ani na chwilę.

Musimy wychowywać ucznia w taki sposób, by „telegraf", biegnący od mózgu do palców, działał dokładnie. Kontrolować prawidłowość jego czynności (funkcji mięśniowych) może tylko pedagog, posiadający subtelny i doskonale wyrobiony słuch.

Deppe twierdzi, że wszystko, co piękne — to prawidłowe. Tylko taką zasadą może kierować się myślący pedagog. Znajomość anatomji i fizjologii rąk nie jest nie pożądana, ale rozstrzygającym czynnikiem w wypadkach wątpliwych jest słuch i długoletnia praktyka nauczycielska, nie zaś jego problematyczne wiadomości z dziedziny bądźcobądź dla muzyka obcej. Jeśli żąda się od nauczyciela gry fortep. znajomości anatomji, fizjologji, a nawet psychologji[5], to dlaczego nie mielibyśmy dodać do tego jeszcze matematyki, języków starożytnych, literatury, filozofji, ekonomji politycznej i t. d. Znajomość tych wszystkich przedmiotów nietylko nie przeszkadza, lecz pomaga, rozszerzając widnokrąg nauczyciela i wpływając na produkcyjność jego pracy. Ale, niestety, w obcych dlań dziedzinach nazawsze pozostać musi dyletantem i nie w nich znajdzie rozstrzygnięcie trapiących go zagadnień[6]. Słuch i doświadczenie nauczy-

---

[1]) Dążenia do uniezależnienia palców powinny rozciągnąć się i na pierwszy palec. Podkładania pierwszego palca w gamach nie można zastąpić obrotem ręki, gdyż pierwszy palec przy odpowiedniem ćwiczeniu może narówni z innemi łatwo się poruszać w stawie napiąstkowo-palcowym. Dlaczegożby miał być co do tego wyjątkiem?

[2]) Przypomnijmy sobie aparat Kalkbrennera i t. p.

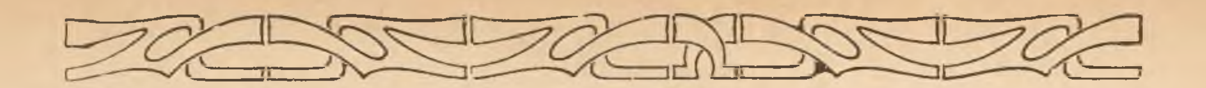
[3]) Süss, stronnik Breithaupta, wydal szkolę dla początkujących, w której przy samych początkach przedstawił graficznie wszystkie niezbędne według niego w danym wypadku ruchy faliste. Zbytecznem byłoby dowodzić do jakiego zmanierowania może doprowadzić ucznia, szczególniej w początkach nauki, nadużycie ulubionej przez modernistów „Rollung".

[4]) Falisty ruch rąk najzupełniej potwierdza następująca kolejność dźwięków: c, h, a, g, f, e, d, c. d, c, h, a, g, f, e, d; e, d, c. h, a, g, f, e i t. d.

Posiłkując się tutaj ruchem falistym wtrójnasób, zwiększamy stopień biegłości w wykonaniu. Ale przeciwnie: nadmierne ruchy faliste nie są w stanie zastąpić niezależności palców, choćby przy wykonywaniu zwyklej pięciopalcówki: c, d, e, f, g, f, e, d, c i t. d. i w ostatecznym rezultacie niepotrzebny ruch prowadzi w takich razach do zmącenia rysunku melodyjnego i do gry zamazanej i nieczystej.

[5]) Wybitni fizjologowie zgadzają się na to, że nauka o mechanice mięśni i stawów w większości wypadków mało jeszcze dostarcza materjalu pewnego. Nader często wypada im stosować tragiczne ignoramus. Te nieliczne dodatnie wyniki badań, któremi mogą się pochwalić fizjologowie, i tak stają się z biegiem czasu zrozumiałemi dla myślącego pedagoga. Doświadczenie jest w takich razach jedyną pewną drogą, po której volens nolens powinien on kroczyć.

[6]) Nawet Steinhausen pisze, że muzykowi może dopomódz specjalista - fizjolog, lecz pierwszy nie jest w stanie zastąpić drugiego. Sutor ne supra crepidam Mogą oni tylko wzajemnie sobie pomagać w pracy: fizjolog daje wyniki badań naukowych, a muzyk — słuch i doświadczenie nauczycielskie.



cielskie — oto, co mu przedewszystkiem jest potrzebne. Nauczyciel czerpię naukę nawet ze swych błędów. Jeśli dążenia jego i cele są słuszne, jeżeli potrafi analizować każdy poszczególny wypadek, nastręczający się w doświadczeniu, to wcześniej, czy później dojdzie drogą syntezy do mniej lub bardziej dodatnich wyników.

Równomierne zużytkowanie mięśni całej ręki (ciężar i przenoszenie go), wyćwiczenie cienkich mięśni palców (czynne działanie rozciągaczy i ich względna niezależność), stanowią całą tajemnicę prawidłowej techniki fortepjanowej. Błąd polega na tem, że nauczyciele dawnego typu wierzyli, jakoby prawidłowa technika zależała jedynie od absolutnej niezależności palców, a nauczyciele nowocześni, stwierdziwszy, jak ważną rolę gra ciężar ramienia i przenoszenie go zapomocą ruchu obrotowego (Rollung), zlekceważyli niemniej ważną rolę czynnego działania palców (wybornie regulujących stopień ciężaru), i na gruzach Fingertechnik'i zatknęli sztandar okrzyczanych: Gewicht i Rollung. W tym wypadku każdy z nauczycieli pracował sam za siebie na własne ryzyko, a Pan Bóg za wszystkich.

Czytelnikom naszym zapewne nie obcą jest konstrukcja heglowska tryjady, według której każdy proces w swem stawaniu się przedstawia trzy stadja, z których drugie (antyteza) jest przeczeniem pierwszego (tezy), trzecie zaś (synteza) przedstawia skojarzenie poprzednich [1]).

Pierwsze stadjum (teza, twierdzenie) uznawało absolutną niezależność palców (Fingertechnik); drugie stadjum (antyteza, przeczenie) negowało znaczenie niezależności palców i sprowadzało wszystko do „masy“ i do ruchu obrotowego (Rollung); trzecie stadjum (synteza, zaprzeczenie przeczenia) widzimy w odmówieniu wyłącznego znaczenia Gewicht i Rollung i dochodzi do przyznania ważności i niezależności palców (Fingertechnik i Gewicht i Rollung [synteza]).

Zjednoczenie wszystkich wyżej wymienionych czynników (Fingertechnik, Gewicht i Rollung) wpływa na wyrobienie szybkości ruchu tego — jak to już mówiliśmy — głównego celu techniki fortepjanowej. Przypominam, że szybkość ruchu stanowi główne źródło zmiany charakteru dźwięku i jego barwy. W ten sposób wszystkie tak zw. „Fesseinübungen“, sztucznie uniezależniające palce i dążące do wyrobienia w każdym z nich oddzielnie szybkości uderzenia, należy poczytywać za najzupełniej zbyteczne [2]). Potrzebna jest szybka zmiana palców, t. j. w ich wzajemnym do siebie stosunku, ale bynajmniej nie stopień wyrobienia szybkości w każdym palcu zosobna [3]).

Za bezcelowe również należy uważać usiłowania wzmocnienia mięśni i tak zw. stężenia muskułów. Musielibyśmy wyciągnąć stąd wniosek, że atleta cyrkowy posiada zdolność wydobycia z instrumentu muzycznego najsilniejszego tonu. A zazwyczaj bywa wręcz przeciwnie: wątłe organizmy nieraz wydobywają ton o wiele silniejszy, niż ludzie o atletycznej budowie.

Podrzędniejszą już kwestję wysokości podnoszenia palców moznaby rozstrzygnąć w sposób następujący: z początku, dla szybszego uniezależnienia, podnosić palec wysoko (wyprostowany), a później, dla zdobycia jasnego uderzenia i większej biegłości — trzymać go nizko (oszczędność czasu dla opuszczenia palca i przyłączenie większego ciężaru). Zastrzegam się, że idzie tu wyłącznie o legato, ale ponieważ ono jest niejako podwaliną techniki fortepjanowej w najróżnorodniejszych jej przejawach, przeto nie uważam za potrzebne przedłużać artykułu rozbiorem pozostałych sposobów uderzania, wypływających wogóle z legato.

---

[1]) Nader często prawo to stosują do zjawisk zarówno społecznych, jak przyrodniczych. Np. weźmy ziarno jęczmienne (teza): rozwija się ono jako roślina, nieprzypominająca w niczem ziarna i stanowiąca niejako zupełną jego negację (antyteza); w ciągu dalszego rozwoju roślina wydaje mnóstwo ziarn (synteza), sama zaś ginie. Ziarna te są jakby przeczeniem rośliny, ponieważ są do niej niepodobne; ale zarazem trzecie stadjum nie odpowiada pierwszemu, przewyższając je, gdyż tam było jedno ziarno, a tu jest ich wiele.

[2]) Oskar Reif dowiódł, zapomocą odpowiednio sporządzonego aparatu, że człowiek inteligentny, niegrający, szybciej potrafi uderzać jednym palcem, aniżeli zawodowy muzyk nieinteligentny. I znów przekonywamy się, jak wielką rolę gra w zakresie zdobywania środków technicznych czynnik psychiczny.

[3]) Aby biegle czytać, nie potrzeba umieć szybko wymawiać pojedyńcze litery, lecz umieć szybko zestawiać je w zgłoski i wyrazy.



Nowa szkoła, w pochwały godnem dążeniu do odrzucenia ćwiczeń mechanicznych w rodzaju Fesselnübungen, ćwiczeń na rozciąganie palców, na podkładanie pierwszego palca, na tryl i t. d., wpada w drugą ostateczność i „wypędza djabła przy pomocy szatana“. Gdyby ograniczyła się do stwierdzenia małej korzyści z wielu dotychczasowych ćwiczeń mechanicznych, to trudno byłoby się z nią nie zgodzić; ale zwolennicy nowych metod posunęli się dalej. Pragną oni wyrugować zasady mechaniki, a na ich miejsce postawić fizjologiczne albo raczej psychologiczne. Ale tu nie chodzi jedynie o zasady. Będąc wrogami ćwiczeń mechanicznych, podają nam mnóstwo nader skomplikowanych ćwiczeń, zapożyczonych z dziedziny fizjologji lub psychologji, pragnąc drogą naukową objaśnić mechanikę naszych ruchów. Zajrzyjmy np. do dziełka Tony Bandmann: „Die Gewichtstechnik des Klavierspiels“, albo do 3-go wydania „Natürliche Klaviertechnik“ Breithaupta, a zaręczam, że z przerażenia włosy wam staną na głowie i corychlej powrócicie do starego poczciwca Czernego i do jego po dziś dzień genjalnych arcydzieł mechanicznych.

A więc ćwiczenia mechaniczne licha warte, psychologiczne są jeszcze gorsze — gdzież tedy wyjście? Gdy przypomnimy sobie, że wszystko ma siedlisko w centralnym organie — mózgu i że wskutek tego zamiar artystyczny musi iść ręka w rękę z mechanicznem jego wcieleniem, to chyba łatwo znajdziemy punkt wyjścia.

Wszystko może nam służyć za ćwiczenie [1]). Niechaj uczeń korzysta z odpowiednich czynności mięśni (w tej mierze, jak to wyjaśniono powyżej) od samego początku swego rozwoju, niezależnie od tego, co gra, czy to będzie etiuda, sztuczka, czy sonata; niech już w najprostszych rzeczach nauczy się poznawać plan wykonania [2]); niech posiłkuje się przy tem prawidłowemi (z początku podsuwanemi przez nauczyciela) czynnościami mięśni; niech wybór sztuk i etiud będzie systematyczny (zależnie od stopniowego rozwoju zdolności poznawczej ucznia), a wówczas wszelkie ćwiczenia mechaniczne, czy też psychofizjologiczne (szczególnie w początkowym okresie nauczania) albo zostaną odrzucone zupełnie, albo będą zredukowane do minimum.

Gdy nauczycie ucznia porządnego wykonania trzech nut, pokażcie mu czwartą. Postępujcie zawsze *systematycznie*, a wówczas drogą nasuwających się umysłowi dziecięcemu analogji, wypływających zarówno z treści utworu muzycznego, jak i ze sposobów jego wcielania, uczeń dojdzie do pracy samodzielnej (cel wszelkiej pedagogji), oraz do ściśle logicznego myślenia muzycznego.

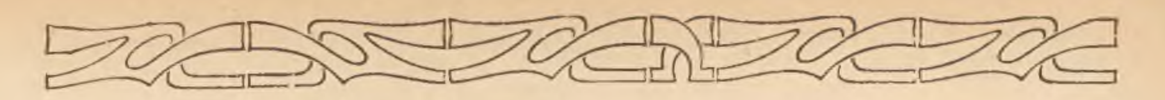
Ale, powie czytelnik, wszystko to da się zastosować do uczni, zaczynających naukę, co jednak robić z tymi, którzy wdrożyli się do złego, według nas, kierunku? Postępować z nimi, jak z początkującymi — odpowiadam. Wykorzenić zupełnie stare nałogi (nieprawidłowe czynności mięśni i t. p.) można jedynie zapomocą *systematycznego* nauczania stopniowego nowych sposobów [3]). Tą drogą wszelkie próby à la Riemann należy uważać jedynie za paljatywy, nie sięgające celu; jedynie powrót do prymitywów, jako wzorów dążeń technicznych i artystycznych nauczyciela, może okazać zbawienne skutki. Potrzeba tu, naturalnie, wielkiej energji zarówno ucznia, jak nauczyciela, ale proces zdobywania nowych przyzwyczajeń (tym razem prawidłowych) nie jest znów tak zmudny, jakby się to napozór mogło wydawać. Jeżeli stare przyzwyczajenia nie zakorzeniły się głęboko, to proces ten redukuje się do minimum, jeżeli zaś zło tkwi głęboko, to i na to rady niema — wyrwać je trzeba. Taka metoda nietylko naprawia nieprawidłowe czynności mięśni, ale często i zaniedbaną naukę podziału taktu, rozbioru frazesu muzycznego i t. p., nie odnoszących się już bezpośrednio do techniki.

---

[1]) J. Hofman pisze: „Radzę posiłkować się ćwiczeniami, jako aparatami ogrzewającemi. Kiedy ręce się rozgrzeją i rozegrają, zaniechajcie ćwiczeń i powtarzajcie je nazajutrz w tym samym celu. Zresztą można z powodzeniem zastąpić je ciepłą wodą“ (!).

[2]) Hofman powiada: „Grajcie dobre utwory i sami z nich twórzcie sobie ćwiczenia techniczne. Prawie w każdej sztuce znajdzie się jedno lub więcej miejsc, co do których nie wystarczy dobra wola i chęć wykonania, ale konieczną się okaże praca i ćwiczenie“.

[3]) Riemann w swej szkole na fortepjan wylicza różnorodne kategorje błędów i podaje cały szereg przepisów dla usunięcia tych błędów. Tak np. radzi, by damie grającej flegmatycznie powiedzieć, że nie ma temperamentu, a skutek okaże się natychmiast. Uwaga ta nie pozbawiona jest humoru, ale czy jest zgodna z rzeczywistością?



Tem racjonalniejszem w takich razach jest cofnięcie ucznia do początków nauki Wtedy nauka wchodzi we właściwe łożysko i płynie prawidłowo.

Streśćmy się i sprobujmy poglądowo przedstawić różnice między staremi a nowemi wymaganiami:

| *Stara szkoła.* | *Nowa szkoła.* |
|---|---|
| 1) Fingertechnik. Absolutna niezależność palców. | 1) Zamiast Fingertechnik — Rollung, Gewicht, albo nieuruchomiony mięsień ramienia (Deppe — Caland). |
| 2) Unieruchomienie rąk. Częściowe uruchomienie przedramienia (Rameau). | 2) Uruchomienie całego ramienia. |
| 3) Dążenie do określonego układu rąk i kształtu palców. | 3) Układ rąk i kształt palców określa się podczas samego procesu ruchu. |
| 4) Wyprężony napiąstek, nawpół wyprężony (Riemann), luźny napiąstek. | 4) Bezwarunkowo rozluźniony (lekki) napiąstek. |
| 5) Ćwiczenia mechaniczne bez objaśnienia projektu wykonania. | 5) Psychofizjologiczne ćwiczenia oraz objaśnienie projektu wykonania. |
| 6) „ „ „ | 6) Określenie charakteru dźwięku i sposób jego wydobywania. |
| 7) Doświadczalne uzasadnienie prawidłowego uderzenia. | 7) Psychofizjologiczne uzasadnienie prawidłowego uderzenia. |
| 8) Jak najwięcej gry (ćwiczeń)... | 8) Jak najmniej gry (ćwiczeń), a więcej zrozumienia... |

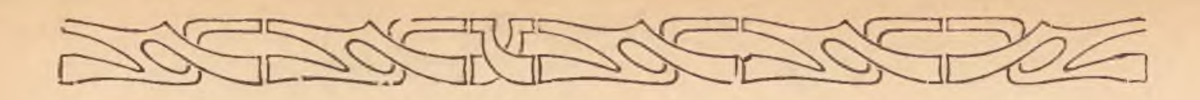
Oto są pokrótce zasadnicze różnice między postulatami starej a nowej szkoły. Drobne różnice zostały pominięte w wyżej zamieszczonym schemacie. Raz jeszcze powtórzyć należy, że nowa szkoła przeceniła znaczenie Rollung i Gewicht, niedoceniając znaczenia Fingertechnik, i że nadzwyczajna liczba wydanych w ostatnich czasach ćwiczeń psychofizjologicznych nie jest w stanie zastąpić ćwiczeń mechanicznych i tylko jeszcze bardziej zaciemnia sprawę. Wyjście może być w możliwem usunięciu ćwiczeń wszelkiego rodzaju i w korzystaniu z bogatej literatury fortepjanowej, będącej pomocną w celach zarówno artystycznych, jak i technicznych. Ważne jest nie *co*, a *jak*. W każdym utworze, powtarzam i powtarzać będę, znajduje się zawsze duża doza materjału dla wszelkiego rodzaju ćwiczeń. Chodzi tylko o to, aby wybór tych utworów był systematyczny i celowy. Odpowiednio zastosowany przykład, ma zawsze nieocenione znaczenie, lecz ćwiczenia jako Ding an Sich, to nieżywy noworodek rutynerów[1]). W następstwie, kiedy uczeń będzie już umiał świadomie i celowo pracować, ćwiczeniom takim można przyznać rację bytu, jak za najkrótszym sposobem przygotowania, lecz w pierwszych początkach nauki ćwiczenia takie tylko wysuszają mózg i zatruwają duszę, a do celu nie prowadzą.

Badając kwestję nieporozumień w dziedzinie pedagogji gry fortepjanowej, zwracałem specjalną uwagę na stronę techniczną. Lecz poza nią mamy całą masę innych punktów spornych. Wyświetlić je można tylko drogą wzajemnego porozumienia. W tym celu w najbliższym zeszycie „Przeglądu“ mam zamiar ogłosić specjalną ankietę, która, o ile zwróci na siebie uwagę naszego świata pedagogiczno-muzycznego, przyczynić się może do usunięcia tak licznych nieporozumień i zawikłań w omawianej kwestji.

---

[1]) Komu np. przyjdzie do głowy uczyć się pływać na podlodze.





# Jak się piszą sprawozdania muzyczne.

Temat zawsze świeży, często poruszany i niewyczerpany. Wydaje woń nieprzyjemną i dlatego dotykać go należy zlekka, ostrożnie. Czynimy to i dzisiaj, a do poruszenia przykrego tematu zmusza nas konieczność, o której będzie mowa poniżej.

* * *

Że w sprawozdaniach z oper i koncertów odczuwa się najczęściej klepanie po ramieniu, głaskanie po brodzie, lub, naodwrót, załatwianie porachunków osobistych — o tem wiemy wszyscy oddawna. I przestaliśmy się dziwić temu. Z jednej strony przyjaźń, wzajemna adoracja (oj, ta wzajemna adoracja!), chęć przypodobania się, odwzajemnienia lub spłacenia długu... wdzięczności; z drugiej strony zazdrość i nienawiść dyktują zdania, będące w sprzeczności z prawdą lub nie mające nic wspólnego z muzyką. O tem wszystkiem wiemy doskonale. Tak było zawsze i nie zmieni się chyba nigdy. Przyzwyczailiśmy się do czytania różnych nonsensów i absurdów. Jedne z nich wywołują uśmiech pogardy lub politowania, nad innemi przechodzimy do porządku dziennego. To jednak, co jedno z pism galicyjskich podało w ostatnich czasach jako „sprawozdanie z opery", zasługuje na uwagę tych, którzy się interesują rozwojem polskiej krytyki muzycznej i zajmują się zbieraniem „kwiatków", na tym gruncie wyrosłych. „Sprawozdanie", o którem wspominaliśmy, przytaczamy tu w całości.

„**Opera**. Z wielkiem powodzeniem wystawiono wczoraj jednoaktówkę Wolffa- „Ferrariego „Tajemnica Zuzanny". Rzecz ta, pełna dowcipu i wdzięku, znalazła do- „skonałych wykonawców w osobach pani Korolewicz i p. Okońskiego, obok których „w niemej roli wyborny był p. Kalinowski. Orkiestra pod batutą p Wolfsthala spi- „sała się tym razem dzielnie, to też śmiało powiedzieć można, iż rzeczy w całości „tak dobrze wykonanej nie słyszeliśmy już oddawna. Balecik „Flet zaczarowany" ze „świetną trójką baletniczą pp. Faliszewskich i p. Koszutskiego podobał się ogólnie. „Przedstawienie rozpoczęto „Kawalerją" ze znakomitą Santuzzą w osobie p. Korole- „wicz. Artystka była wczoraj przedmiotem gorącej owacji. *Przypatrywała się jej życzli- „wie ze swej loży p. Irena Bohus,* co robiło na publiczności, świadomej konfliktów „z przed lat paru, wrażenie bardzo miłe. *P. Bohus była wczoraj pierwszy raz w tym „sezonie na spektaklu, w którym p. Korolewicz brała udział, widocznie więc między obiema „paniami zapanowała harmonja, dzięki ich rozumowi i taktowi. Ocenić talent i artyzm „nawet u swej współzawodniczki, to rzecz godna każdego wyższego umysłu...* (st. n.)"

Ciekawe sprawozdanie z przedstawienia operowego. Nie prawda? Komentarze zbyteczne.

---

L. KARAFFA.

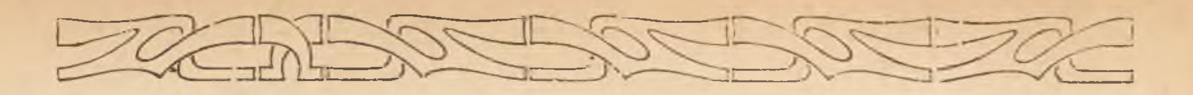
# O Mieczysławie Karłowiczu.

(Zamiast sprawozdania z koncertu, urządzonego w sali Filharmonji w dniu 7 lutego).

Minęły 4 lata od chwili, gdy rozeszła się żałobna wieść o zgonie Mieczysława Karłowicza. Od tego czasu utwory jego wykonywano niejednokrotnie nietylko u nas, ale i poza granicami kraju. Pierwotne rozdwojenie ogółu na wielbicieli i przeciwników tego talentu obecnie znikło całkowicie. Nie popełnię chyba błędu twierdząc, że Karłowicz teraz nie ma zupełnie wrogów. Co na to wpłynęło? Co przysporzyło mu przyjaciół? Czyżby zgon tragiczny, a tak przedwczesny, niestety? Nie — co innego zgoła.

Nikt tak głęboko nie wejrzał w serce człowiecze, nikt tak nie przejrzał i nie odczuł całego tragizmu ludzkiego istnienia, jak Karłowicz, i to, bezwątpienia, stanowi największy urok jego twórczości.

Karłowicz — to przedewszystkiem artysta - filozof. Nie znaczy to jednak, by dzieła jego miały być pracą mózgu wyłącznie (przeciwnie, techniczna strona u niego



wypływa z twórczej), ale że cała jego twórczość opiera się na tle myślowem dociekań nad losami człowieka we wszechświecie. Człowiek — to z jednej strony pan stworzenia, z drugiej — marna igraszka losu, spętana i bezsilna. Tę niemoc i zależność człowieka szczególnie silnie odczuwają narody słowiańskie (ciężka niedola kraju bezwątpienia zaprawiła niemałą goryczą światopogląd Karłowicza). A więc — fatum! Oczywiście nie to w postaci szkieletu lub coś podobnego, lecz zespół warunków życia człowieka, w nierozerwalne pęta skuwających jego ducha.

Wynikiem tych smutnych rozmyślań Karłowicza była tęsknota. Zjawiła się nie odrazu, ale stopniowo. Jej linję rozwoju najlepiej wyśledzić można po przez twórczość. Pierwociny tej twórczości mają zupełnie inny charakter, aniżeli utwory późniejsze. Serenada op. 2, koncert skrzypcowy op. 8 — tchną pogodą i radością życia. Pierwszy zarodek tęsknoty przebija się w „Odrodzeniu" op. 7, — ale i ona mówi wszak jeszcze o odrodzeniu. Potem pogląd Karłowicza na świat zmienia się i ustala. Jakiż on? Życie człowieka jest smutne. Walka o byt, nieświadomość celu życia, zależność od otaczających warunków, tak silnie odczuwana przez istoty myślące, nadają życiu piętno tragiczne. Człowieka trawi tęsknota (Pieśń o wiekuistej tęsknocie). Zrzadka rozbłyśnie iskra nadziei, ale złudna i ona, i nie można jej dowierzać (Powracające fale).

Miłość, to jedyne szczęście człowieka, też nie daje ukojenia, bo zazwyczaj pełna jest rozczarowań, a często staje się tragedją (Oświecimowie). Przejęty rozpaczą, człowiek ucieka od rzeczywistości i szuka zapomnienia w samotności na łonie natury. Tam myśl pracuje żywiej, a duch tężeje. I tu smutek skrzydła roztacza, ale przyroda działa na duszę ożywczo (Rapsodja litewska). Niepokalana czystość i potęga natury rodzi myśl o idealnej miłości, uduchowionej i wzniosłej, o mocy niespożytej ducha ludzkiego. Śmierć fizyczna — to tylko koniec ziemskiego żywota (Smutna opowieść), ale jest ona wyzwoleniem, prowadzącem do wszechbytu. Tam czeka szczęście wieczne, idealna miłość, czystość, spokój wiekuisty i wolność ducha (Pieśń o miłości i śmierci), tam istota szczęśliwa święci swój tryumf (Pieśń o wszechbycie). Oto jak w pobieżnym zarysie można unaocznić treść ideową twórczości Karłowicza.

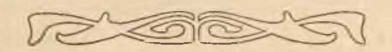
Niewielu twórców potrafiło odzwierciedlić w swych dziełach tak jednolicie pogląd swój na świat i zarysować tak wyraźnie swe oblicze duchowe.

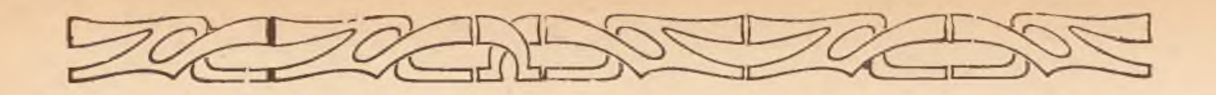
Ci, co go znali bliżej, mówią, że pod wpływem tęsknoty i smutku jakby skamieniał, całkowicie zamknął się w sobie i pogrążył w świecie swych wizji i marzeń. Mówią też o niezwykle wysokim poziomie moralnym i czystości duszy. Zewnętrznie pociągał starannością i wysoką kulturą, licującą z jego treścią wewnętrzną. Ta siła ducha przeglądała i z jego wymownych, dobrych oczu, z pod szkieł patrzących na świat.

Czystość ta odbiła się piętnem na jego utworach. Partytury zachwycają subtelnem czystem pismem, pięknem prowadzeniem głosów, logiką harmonji, wykończeniem i pewnością formy.

Do takiej doskonałości dochodzili tylko klasycy. Czy ta czystość nie jest znamieniem mocy niezwykłego ducha? Czy nie dowodzi go też wybitny a bezstronny jego samokrytycyzm?

W końcu słów kilka o wpływie na Karłowicza innych kompozytorów. Zazwyczaj wymieniają trzech: Wagnera, Czajkowskiego i Ryszarda Straussa. Wpływ Wagnera i Straussa był czysto zewnętrzny. Germański duch obydwu nie sięgnął głębiej. Nauczył się on od nich techniki kompozytorskiej, ale treść ideową czerpał wyłącznie z własnej jaźni. Głębszy wpływ natomiast wywarł Czajkowski, który, jak wiadomo, jest o wiele bardziej słowiańskim, niż rosyjskim kompozytorem. Stąd zrozumieć łatwo, że na Karłowicza (słowianina do szpiku kości) ten właśnie element musiał wpływ wywrzeć. Pewnych cech wspólnych możnaby się dopatrzyć też w pesymizmie obydwuch twórców. Ale tęsknota Czajkowskiego — to uczucie neurastenika, smutek wypływający z niezaspokojonych pragnień osobistych; wiele w nim z instynktu, ze smutku czysto kobiecego. Smutek i tęsknota Karłowicza płyną ze źródła głębszego, ogólnoludzkiego Weltschmerzu, żalu nad losem całej ludzkości; to smutek męski i piękny. Zrozumieć go i odczuć trudniej, niż uczucia Czajkowskiego.





# KONCERTY.

= **20 Poranek muzyczny**. W osobie p. Ludwiki Jampolskiej, uczennicy Edwarda Reszkego, poznaliśmy obiecującą siłę śpiewaczą. Przemawia za tem ładny, szlachetnie brzmiący głos, którym śpiewaczka posługuje się już z pewną wprawą, dokładna intonacja, oraz frazowanie, niepozbawione wyrazu i wdzięku, które znalazło odpowiednie zastosowanie w szeregu drobnych utworów, składających się na program debiutantki (pieśni Kronenberga, Kratzera i t. d.). W części orkiestrowej usłyszeliśmy ładną kołysankę Maszyńskiego (orkiestra smyczkowa), uwerturę do „Wilhelma Tella" Rossini'ego i t. d., których wykonanie zjednało Józefowi Ozimińskiemu dużo serdecznych oklasków. Do produkcji wokalnych p. L. Jampolskiej towarzyszyła na fortepjanie p. Żulińska.

= **Koncert Henryka Opieńskiego.** Koncert własny znanego muzyka, Henryka Opieńskiego, wyróżnił się interesującym i urozmaiconym programem, którego część przeważną wypełniły utwory koncertanta dawniejsze oraz kilka nowych, niesłyszanych jeszcze z estrady. Między niemi znalazły się kompozycje skrzypcowe i pieśni: „preludja" do słów Tetmajera i pieśń „Czasem", nagrodzona na konkursie Filharmonji Warszawskiej.

W twórczości Henryka Opieńskiego poważne bardzo miejsce zajmuje pieśń, która, o ile mi się zdaje, odpowiada najlepiej upodobaniom artystycznym naszego kompozytora. Przemawia za tem szereg pieśni, któremi Opieński wzbogacił polską literaturę, pieśni pięknych, wartościowych. „Preludja" (ofiarowane Kazimierzowi Tetmajerowi), z których usłyszeliśmy po raz pierwszy VI-te („W wieczorną ciszę..") i VII-e („Ku mej kołysce...") nie stanowią pod tym względem wyjątku: jak w poprzednich utworach wokalnych Opieńskiego uderza słuchacza przedewszystkiem ścisłe zespolenie słowa z muzyką, która, utrzymana najczęściej w miękkich, marzycielskich tonach, podnosi wrażenie poezji, stwarzając nastrój subtelny. Piękna oprawa harmoniczna, w której spotykamy interesujące szczegóły, ładny, oryginalny rysunek melodyjny, wreszcie partja fortepjanowa, traktowana bardzo zajmująco, kojarzą się w całość wysoce artystyczną, tworząc z pieśni maleńki, subtelny poemacik. Przyjmowano też „preludja" i pieśni („Czasem, w wieczory rozłocone, letnie...") nadzwyczaj serdecznie, tembardziej, że wykonawczynią była znana śpiewaczka, p. Comte-Wilgocka, która już nieraz złożyła dowody wysokiej kultury artystycznej, zwłaszcza w interpretacji pieśni współczesnych, stawiających odtwórcy poważne bardzo wymagania.

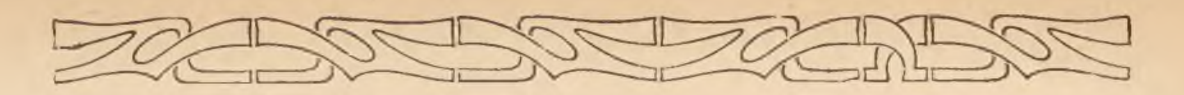
Zamiast Adama Andrzejowskiego, który z powodu choroby nie mógł wziąć udziału w koncercie, wystąpił dyr. Zdzisław Birnbaum. Spokojne, rozlewne Andante religioso, utrzymane w poważnym stylu, i ognisty krakowiak, brzmiący efektownie, podobały się ogólnie w interpretacji dyr. Birnbauma.

Pozatem mieliśmy jeszcze sposobność poznać p. Elżbietę Zaleską, przedstawicielkę żywego słowa, która wypowiedziała silnym, dźwięcznym głosem fragmenty z „Anhellego" i „Lilli Wenedy" przed wykonaniem poematów symfonicznych Różyckiego („Anhelli") i Opieńskiego („Lilla Weneda"), zaś w podzięce za oklaski dorzuciła „Na Anioł Pański biją dzwony" (słowa Tetmajera, muzyka Karłowicza).

Do utworów wokalnych i skrzypcowych towarzyszył na fortepjanie znakomity akompanjator, prof. Ludwik Urstein, który również odtworzył z dużem poczuciem artystycznem piękną, nastrojową muzykę Karłowicza do deklamacji. Wreszcie część orkiestrową koncertu wypełniły: poemat symfoniczny „Anhelli" i ładne, oryginalne wyjątki z muzyki do „Irydjona" Ludomira Różyckiego („Pochód kapłanów Mitry" i „Flety syryjskie") oraz fragmenty z muzyki do „Księcia Niezłomnego" (wstęp i bitwa) i poemat symfoniczny „Lilla Weneda" H. Opieńskiego pod dyr. autora.

Bohatera wieczoru przyjmowano bardzo życzliwie, darząc hucznymi oklaskami, podczas których ofiarowano mu piękne kwiaty i cenne upominki.

= **Wieczór kameralny**, dany 26/III w sali Filharmonji, należał do bardzo interesujących nietylko ze względu na piękny, zajmujący program, lecz również ze względu na wykonawców, znanych zaszczytnie w świecie muzycznym: pp. Henryka Melcera i Wacława Kochańskiego, skrzypka-wirtuoza ze Lwowa. Usłyszeliśmy dwie sonaty



skrzypcowe: Francka i Beethovena (Kreutzerowska), nadto p. Kochański wykonał solo niegrane jeszcze w Warszawie preludjum i fugę Regera, oraz słynną Ciacconnę Bacha. Piękny ton, miękki, uczuciowy, ładna technika, nieskazitelna niemal intonacja, przytem dużo zapału młodzieńczego i szczerego wyrazu — oto cechy charakterystyczne gry Wacława Kochańskiego, którym zawdzięcza poważne już imię wśród naszych skrzypków. Z odtworzonych solo utworów podobało mi się bardziej traktowanie preludjum i fugi Regera, tego, jak chcą niektórzy, współczesnego Bacha, niż Ciacconny wielkiego Bacha dawnego, która w interpretacji p. Kochańskiego zatracała niekiedy rysy charakteru klasycznego, grana z pewną niespokojną trochę ekspresją.

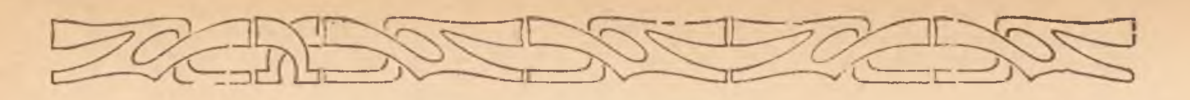
O zaletach Henryka Melcera, jako niepospolitego kameralisty, zbyteczne pisać szczegółowo, wystarczy więc zaznaczyć, że w p. Kochańskim znalazł godnego siebie partnera i że obydwaj artyści tworzyli zespół pod każdym względem doskonały.

= **Koncert kameralny w sali Hermana i Grossmana.** Pod względem muzyki kameralnej Warszawa była oddawna upośledzona. Powstawały wprawdzie od czasu do czasu rozmaite zespoły, lecz najczęściej nie trwały długo; istnieje również przy Warsz. Tow. Muz. Sekcja muzyki zbiorowej, która stara się w miarę sił krzewić i rozwijać zamiłowanie do tej pięknej, a zaniedbanej u nas muzyki, jednak dotąd byliśmy pozbawieni stałego kwartetu, któryby mógł zadośćuczynić bardziej wygórowanym wymaganiom artystycznym.

Z prawdziwą więc przyjemnością i zadowoleniem witamy powstanie kwartetu Warsz Ork. Filharm., tembardziej, że imiona należących doń muzyków dają rękojmię poważnego pod każdym względem traktowania podjętej sprawy artystycznej. Józef Oziminski (pierwsze skrzypce), Adam Andrzejowski (drugie skrzypce), Józef Wenty (altówka) i Eli Kochański (wiolonczela) — oto skład naszego kwartetu smyczkowego, którego produkcji słuchaliśmy w sali Hermana i Grossmana, nadzwyczaj gustownej i posiadającej doskonałą akustykę. Program zawierał kwartet smyczkowy Schumana a-moll, trio d-moll Arenskiego (pp. Janina Familjerówna, Andrzejowski i Kochański), oraz kwartet smyczkowy Griega, którego wykonanie na jednym z ostatnich koncertów Filharmonji cieszyło się olbrzymiem powodzeniem. Tym razem warunki akustyczne i rozmiary sali, nadającej się specjalnie do koncertów tego rodzaju, podniosły jeszcze bardziej przepyszne wykonanie artystycznej czwórki. Zarówno piękny, wzniosły kwartet Schumana, jak i wspaniały kwartet Griega, porywający potęgą swego charakterystycznego piękna, spotkały się z ogólnem uznaniem słuchaczy. W istocie, chociaż kwartet Warsz. Ork. Filharm. zawiązał się stosunkowo niedawno, możemy mu powinszować osiągniętych już rezultatów. Doskonałe, zrównoważone brzmienie, subtelne frazowanie, a nadewszystko wysoka kultura i młodzieńczy zapał artystyczny, dający się wyczuwać w każdym frazesie, w każdym szczególe najdrobniejszym, utwierdzają w mniemaniu, że mamy przed sobą muzyków, ożywionych miłością dla sztuki, której pragną służyć swym talentem, wiedzą i umiejętnością. Pozostaje nam tylko wyrazić życzenie, aby usiłowania naszych artystów spotkały się z jak największem poparciem wśród publiczności, byśmy mieli nakoniec w Warszawie stały kwartet, którego brak odczuwaliśmy już oddawna.

Wreszcie kilka słów o trio rosyjskiego kompozytora. Areńskiego, w którem partję fortepjanową odtworzyła p. Janina Familjerówna. Piękne to dzieło: cudne tematy (przedewszystkiem główny temat pierwszej części, owiany szlachetuą, melancholijną zadumą), ładne harmonje, doskonałe opracowanie, słowem dzieło prawdziwego talentu, głębokie sprawiło wrażenie, tembardziej, że wykonanie nosiło cechy niepośledniego artyzmu. P. Familjerówna, reprezentująca zaszczytnie szkołę naszego mistrza fortepjanu, Michałowskiego, posiada bezwątpienia pierwszorzędny talent wirtuozowski, umiejący się jednak doskonale przystosować do wymagań muzyki kameralnej, którą to zaletę nie u wszystkich spotykamy wirtuozów. Wysoce utalentowana pianistka, miała bardzo wdzięczną i popisową partję (np. błyskotliwe scherzo, odtworzone z wielką finezją techniczną i subtelnym wyrazem), którą potrafiła wszechstronnie wyzyskać. *A. Zabłocki.*

= **Koncert pod dyrekcją Szteinberga.** D. 18 lutego odbył się koncert pod dyrekcją L. Szteinberga. Oprócz symfonji Kalinnikowa, oraz wyjątków z „Tristana Izoldy“, orkiestra wykonała poemat symfoniczny p. Szteinberga p. t. „Sen lasu“.



Dzieło to należy do wybitnego typu „muzyki kapelmistrzowskiej". Poza świetną, bardzo ładnie brzmiącą instrumentacją, niema tam nic; żadnej muzyki, ani roboty interesującej — wciąż ładne, lecz absolutnie puste brzmienie — zabawa dźwiękowa.

Solistą koncertu był p. Józef Smidowicz, o którego cennych zaletach już nieraz pisałem. Tym razem p. Smidowicz w koncercie d-moll Rubinsteina wykazał nigdy niezawodzącą technikę, szczerą muzykalność, oraz znaczny postęp w kierunku swobodnego wypowiadania się, dotąd bowiem zbywało mu nieco na rozmachu.

*P. R.*

---

# Przegląd prasy.

## Pierwsze kompozycje Mieczysława Karłowicza.

W ostatnim zeszycie wydawnictwa „Sztuka" zamieszcza dr Zdzisław Jachimecki pod powyższym tytułem artykuł, analizujący dołączone do zeszytu (we fragmencie) Rondo a-mo l, jedną z najpierwszych kompozycji M. Karłowicza. W artykule tym czytamy między innemi:

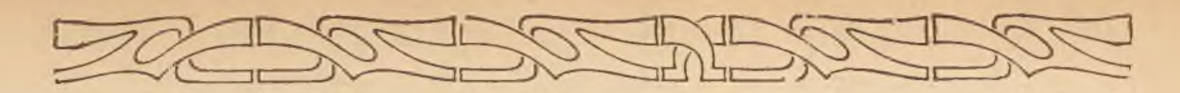
„Stanowisko i znaczenie Karłowicza w muzyce polskiej skłania historyka do badań nad rozwojem jego talentu, od najwcześniejszych przejawów twórczych młodo i tragicznie zmarłego symfonisty. Młodzieńcze pieśni Karłowicza nie zapowiadały bynajmniej możnego i silnego talentu, który w tak niewielu już latach miał dotrzeć do głębokich sfer wyrazu muzycznego „Odwiecznych pieśni" i „Stanisława i Anny Oświecimów". Usprawiedliwionem więc jest zaciekawienie badacza, pragnącego wyświetlić właściwe podstawy wiedzy muzycznej Karłowicza, na których oparł się talent jego.

Wielkiej wagi czynnikiem do stworzenia racjonalistycznego poglądu na istotę rozwoju twórczości Karłowicza są szkolne jego ćwiczenia w kompozycji. Autorytet nauczyciela, zwłaszcza w muzyce, nadaje w pewnej mierze kierunek rozwoju przyszłego twórcy, rzemieślnicze niejako wydoskonalenie i rodzaj tej wprawności, osiągniętej w czasie nauki, długo w dziełach wolnego artysty wyraźnie się zaznaczają. Tok studjów Karłowicza będzie można dokładnie poznać z papierów, zachowanych w archiwum Warszawskiego Towarzystwa muzycznego. Studjum o nich będzie rzeczą pożądaną i pożyteczną.

Szczęśliwa sposobność oddała mi w ręce rękopis Karłowicza, z tego zbioru pochodzący. Tytuł utworu, któremu poświęcam te zdania, brzmi: *Rondo (A-moll) für Clavier von M. Karłowicz. Berlin, 1896. März-Mai.* Kompozycja ta należy, jak o tem świadczy dopisek, ręką kompozytora zrobiony (czerwonym ołówkiem), do trzeciego działu studjów, poświęconego formom muzycznym. *Rondo* pisane ołówkiem, delikatnem i wyraźnem pismem Karłowicza, nosi na sobie liczne ślady gumy. Z tym pewnie rękopisem, od lekcji do lekcji powstającym, chodził dwudziestoletni Karłowicz do znakomitego swego nauczyciela, H e n r y k a U r b a n a. Za jego wskazówkami zmieniał i poprawiał *Rondo*, dając mu ostatecznie ten skończenie poprawny, warukom szkolnym ściśle odpowiadający kształt.

Rondo Karłowicza liczy taktów 172 w niezmiennym rytmie 6/8. Zasadnicze tempo jest *allegro appassionato*, które w ustępie centralnym ma być złagodzone, ku końcowi zaś podnosi się do *presta* i ostatecznie do *prestissima*. Schemat Ronda: A-B-A, C, A-B-A jest zachowany z całą ścisłością...

Rzecz jasna, że do szkolnej tej pracy Karłowicza nie możemy przykładać wyższej miary krytycznej. Młodzieńczy autor jej nie miał jeszcze doświadczenia, ani też, jako skrzypek, nie panował nad finezjami stylu fortepjanowego. Harmoniczne pomysły Karłowicza w Rondzie wskazują na sumienne przygotowanie, nauką zdobyte. Niema w nich żadnej wybujałości, cechuje je umiarkowanie i logika. Zważyć musimy, że profesor kompozycji Karłowicza nie byłby mu pozwolił na omijanie najściślejszych kanonów swojej metody pedagogicznej, jeśli więc w dokładnie oznaczonych granicach i w naśladowaniu klasycznych wzorów zdobywał się Karłowicz na niejeden pomysł miły w wyrazie muzycznym i technicznie niezupełnie przeciętny, znaczyło to dla kompozytora-ucznia niemało. Ten porządek i ład w formie,



konsekwencja w przeprowadzeniu zasadniczych tematów, do czego Karłowicz zaprawił się w latach studjów u Urbana, panują w każdem wielkiem jego dziele. Każde z nich, pomimo romantyzmu tematu programowego, z którego wykwitały pomysły symfoniczne Karłowicza, ma skończoność swych form, w pierwszym bodaj rzędzie stanowiących o trwałej wartości dzieł muzycznych. „Ćwiczenie mistrza stwarza" — dzięki świetnej szkole do mistrzostwa doszedł M. Karłowicz."

## Ostatni uczeń Chopina.

Czytamy w „Nowej Gazecie": „Pod tym tytułem obiegała niedawno pisma warszawskie i galicyjskie wiadomość, powtórzona za „Berl. Ztng. am Mittag", jakoby ostatnim uczniem Chopina był 83-letni p. Peru, mieszkaniec Paryża. Wiadomość ta jest mylna, żyje bowiem dotąd w Montreux inny jeszcze uczeń Chopina, baron Ferdynand Türckheim, który ma obecnie 101 lat i zachował dotąd świeżość władz umysłowych. Baron Türckheim był uczniem starszego o rok tylko Chopina od 20 do 34 roku swego życia i dotąd codziennie, mimo tak sędziwego wieku, grywa dla swojej przyjemności drobniejsze utwory uwielbianego mistrza. Bar. Türckheim jest wnukiem w prostej linji słynnej „Lili" Goethego,

Ten przeszło 100-letni starzec pisze jak człowiek młody i wystosował przed rokiem do jednego z mieszkańców tutejszych bardzo interesujący list, którego treść podajemy poniżej:

„Tak, Panie, miałem za nauczyciela mego ukochanego Chopina do 34 roku życia, ja 20 on 21-letni. Mieszkał przy ulicy Chaussée d'Antin, naprzeciwko mnie; kilku emigrantów polskich (Ostrowski i inni) spało podczas lekcji na jego sofie. Lubiliśmy się bardzo, był wesołym, ładnym chłopcem, a portret Schaefera, który Paderewski rozpowszechnia w swojej pięknej broszurze, malowany jest znacznie później, kiedy rysy były ostrzejsze, a nos i usta się wykrzywiły. Po lekcji zniewalałem go, by mi przegrywał wszystkie swoje nowości z nabazgranych cienkiem pismem na karteczkach szpilkami spiętych, manuskryptów, przyczem musiałem mu zawsze przewracać kartki.

„Wielki jego koncert, ukończony właśnie w r. 1833, był to gruby, mnie doskonale znany rękopis; miał go grać po raz pierwszy u Hillera na wielkim wieczorze. Piłem właśnie herbatę, gdy wezwał mnie śpiesznie Hiller, albowiem Chopin chciał koniecznie, by najulubieńszy jego uczeń przewracał mu kartki. Mając już obecnie lat 100, grywam codziennie prawie jego nokturny, walce, impromptus, preludja, na Erardzie.

„Więcej nie umiałbym Panu opowiedzieć. Ale — proszę Pana, dlaczego to wszystko po niemiecku! Dla alzatczyka, francuza, jak my wszyscy, prusak jest tak samo przeklęty, jak dla polaka.

„Zechciej Pan przyjąć i t. d."

**„Sfinks"** w jednym z ostatnich zeszytów zawiera obszerne studjum o Fr. Schubercie, pióra docenta dra Adolfa Chybińskiego.

## Książki i utwory muzyczne nadesłane do oceny.

**Henryk Opieński.** Dzieje muzyki powszechnej w zarysie (nakład Gebethnera i Wolffa). — Siedm preludjów (pieśni solowych z towarzyszeniem fortepjanu) do słów Kazimierza Tetmajera. Warszawa. Gebethner i Wolff.

**Dr Lucjan Kamienski.** Die Oratorien von Johann Adolf Hasse. Nakład Breitkopfa i Härtla w Lipsku.

**W. Rzepko.** Podręcznik gry skrzypcowej z zastosowaniem do ćwiczeń melodji ludowych; w dwuch częściach. Nakład księgarni Fabjańskiego w Warszawie.

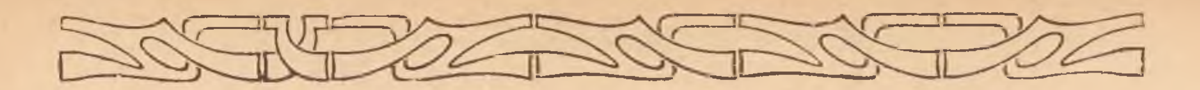
**Corelli-Szwarcenstein.** Preludjum na skrzypce z tow. fortepjanu. Nakład księgarni Krzyżanowskiego w Krakowie.

**Taniec polski z roku 1615** w układzie Zygm. Szwarcensteina. Nakład księgarni Krzyżanowskiego w Krakowie.

**Chórom Sokolim.** Dziewięć pieśni patrjotycznych. Ułożył Adam Wroński. Nakład księgarni Krzyżanowskiego w Krakowie.

## Przegląd czasopism muzycznych.

**„Russkaja Muzykalnaja Gazieta** (Petersburg) rozpoczęła 20 rok wydawnictwa. Na treść tegorocznych zeszytów (1–6) złożyły się prace Akimenki: Życie w sztuce, Małkowa: For-



tepjanowa twórczość Bałakirewa i Liapunowa, S.: Opera R. Straussa „Arjadna na wyspie Naxos", J. K.: Materjały do rosyjskiej encyklopedji muzycznej, L. Sacchetti: Znaczenie Webera w spółczesnej twórczości operowej, G. Prokofjef: O Metnerze, B. Tjuniejew: Igor Strawiński, O. W.: Ryszard Strauss, anonimowo: W 100-letnią rocznicę urodzin Dargomyżskiego, M. F.: 10-lecie koncertów Silotiego, Priwałow: Twórczość pieśniarska południowych słowian etc.

**„Revue musicale"** w zeszycie 1-szym z r. b. zamieszcza następujące większe artykuły: Jenö Hubaja: Wspomnienia z Paryża; Narodziny skrzypiec — przez L. Greilsamer'a; Mustafa i sztuka w Palestynie—przez Peladan'a; Etapy w odkryciach akustycznych — przez Sizes'a i t. d.

**„Signale"** w 8-miu tegorocznych zeszytach podaje w treści: Bilans roczny — przez Spanutha; Pierwsze wykonanie dramatu Kamila Erlangera „Czarownica"—przez dra Neuhausa; „Ariadna" w muzyce — przez dra Steinharda; O niedokładnościach w przygodnem używaniu znaków chromatycznych — przez O. Gasteyger'a; Pierwsze wykonanie opery „Lanval" Maurice'a — przez A. Spanutha: Fikcje muzyczne — przez Pislinga; O zamiarach wprowadzenia trzeciego trybu (mixturowego) — przez A. Spanutha; Nasze pismo nutowe i jego reformy — przez Socznika: Verdi i jego naród — przez Spirę; O nowoodnalezionych kompozycjach Beethovena i t. d.

**„Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft".** W zeszytach za styczeń i luty zamieszczono: Hermana von Hasego: „Sperontes, Singende Muse an der Pleisse"; Edwina Evansa: „Modern Russian Pianoforte Music"; Henryka Prunières'a: „Notes bibliografiques sur les cantates de Luigi Rossi au Conservatoire de Naples": G. Révész'a: „Über die beiden Arten des absoluten Gehörs" i t. d.

**„Neue Zeitschrift für Musik".** NN. 1—9 zawierają w tekście: Edgar Istel: Muzyka ludowa w Hiszpanji: Saint - Saens: Wspomnienia z młodości; J. Kaiser: Muzyka za czasów Szekspira do dramatów Szekspira; O ludowych bibljotekach muzycznych; Liszt jako kompozytor organowy; A. Stradal: Młodzieńcze utwory Liszta; A. Prümers: Kompozytorowie i dyrektorowie i t. d.

# KRONIKA.

— **Włodzimierz Kenig,** wirtuoz - skrzypek. w d. 20 ub. m. na urządzonym koncercie w Zgorzelicach (Görlitz) obok dyrygowanych przez siebie Symfonji pastoralnej Beethovena i uwertury z op. Glucka „Alcesta", odegrał z dużem powodzeniem koncert skrzypcowy z orkiestrą Mieczysława Karłowicza. P. Kenig na własnym koncercie w Berlinie, zapowiedzianym na 7 b. m., dyrygować będzie poematem symfonicznym Karłowicza „Stanisław i Anna Oświecimowie" i „Korsarzem" Rytla. Koncert ten odbędzie się w sali Hochschuli. Z dniem 1 kwietnia r. b. p. Kenig zajmie stanowisko kapelmistrza orkiestry w Zgorzelicach.

= **Wandę Landowską** zaproszono na stanowisko profesorki nowootworzonej klasy klawicymbału i dawnej muzyki klasycznej do berlińskiej Hochschuli. Nowe stanowisko p. Landowska obejmuje z dniem 1 kwietnia r. b.

= **Moskwa.** Nadzwyczajnego powodzenia doznają tu występy artystów polskich: Józefa Hofmana (12-ty koncert z rzędu) i Wandy Landowskiej. Ostatni koncert muzyki starożytnej (18 lutego) z udziałem Landowskiej i Nieżdanowej (śpiew) był szeregiem owacji dla naszej artystki.

Koncert Kusewickiego (7 w sezonie) 12/II zawierał między innemi dwa nowe utwory: Fragmenty z baletu „Biedny Piotruś" Strawińskiego (młodego kompozytora rosyjskiego) i koncert skrzypcowy h-moll Elgara. Solistą był Kreisler.

D. 11 lut. odbył się koncert wychowańców konserwatorjum. Z solistów wyróżnili się: Miller, Kuwszynnikow, Grünberg (pjaniści), Wachman (śpiewaczka) i Kartaszow (skrzypce). — W konserwatorjum mają nastąpić w tym roku następujące reformy: skasowanie medali i utworzenie działu akademickiego, który będzie dawał tytuł: artysty wyzwolonego.

= **Jan Majerski,** b. profesor gimnazjalny we Lwowie, a obecnie pierwszy tenor Wielkiej opery paryskiej, odniósł ponownie wielki sukces jako Radames w „Aidzie" Verdiego. Prasa paryska jednozgodnie przyznaje p. Majerskiemu talent śpiewaka-wirtuoza i zachwyca się jego wspaniałym głosem tenora bohaterskiego. „Figaro", „Gaulois" i in nie szczędzą młodemu artyście polskiemu pochwał i opisują, z jakim zapałem przyjęła go publiczność paryska. Podobne przyjęcie zgotowano już raz Majerskiemu, gdy wystąpił po raz pierwszy w partji Samsona w operze Saint-Saënsa „Samson i Dalila".

= **Pierwszy międzynarodowy zjazd muzyczno-pedagogiczny** odbędzie się w Berlinie 26—30 marca r. b. Dotychczas zapisało się już kilkunastu mówców z Niemiec, Austro-Węgier, Rosji i Anglji. Informacji udziela Związek Muzyczno - pedagogiczny w Berlinie (Musikpadagogischer Verband, Berlin W. 62, Lutherstrasse 5).

= **Ignacy Waghalter** zaproszony został do dyrygowania w marcu r. b. w Barcelonie trzema koncertami symfonicznemi.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

**Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.**

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

**Nauczyciele śpiewu solowego.**

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

**Nauczyciele gry fortepjanowej.**

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wciska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Żabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina) Marszałkowska 53a.

**Nauczyciele gry na wiolonczeli.**

Giżycki Wacław, Krucza 7.

**Nauczyciele gry skrzypcowej.**

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

**Nauczyciele gry na oboju.**

Z. Singer prof., Krucza 23,

**Kierownicy chórów.**

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

**Kapelmistrze.**

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

**Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.**

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

**Związki.**

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

**Uczelnie muzyczne.**

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

**Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.**

*Łódź.*

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni“, Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

*Włocławek.*

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

*Piotrków.*

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

*Mława.*

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

*Żyrardów.*

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

*Wilno.*

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

*Grodno.*

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

*Białystok.*

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

*Moskwa.*

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom“ № m. 62.

*Kraków.*

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

*Lwów.*

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

*Wiedeń.*

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

*Poznań.*

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.


WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

**Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.**

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

**Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.**

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**